

Was der Zersetzungsmaschine standhält

Positiv konnotierte Bilder im Prosawerk Thomas Bernhards

„In der Finsternis wird alles deutlich. Und so ist es nicht nur mit den Erscheinungen, mit dem Bildhaften – es ist auch mit der Sprache *so*. Man muß sich die Seiten in den Büchern *vollkommen finster* vorstellen: Das Wort leuchtet auf, dadurch bekommt es seine *Deutlichkeit* oder *Überdeutlichkeit*. Es ist ein Kunstmittel, das ich von Anfang an angewendet habe.“

Einleitung

Diese Ausführungen stützen sich auf das Bernhard-Kapitel meines Buches über die Todesbilder in der neueren österreichischen Prosa.¹ Dort bin ich auf die Todespoetik Bernhards eingegangen, auf ihre Systematik, Intention, Ursachen sowie auf ihre Übereinstimmungen mit den Texten anderer österreichischer AutorInnen. Dabei konnte ich nachweisen, dass Thomas Bernhard den Tod als ein universelles Zeichen einsetzt, als Oberbegriff für alles, was vernichtet oder zunichte gemacht wurde oder aber als vernichtend empfunden wird. Dieses Verfahren ist auch aus seinen öffentlichen Auftritten bekannt: Explizit hat er das in dem Statement „*ich deute das Leben an und spreche vom Tode...*“² zum Ausdruck gebracht.

Seine Romane sind einerseits auf die Beschreibung der Vernichtungsmechanismen und auf die Bloßstellung der Ursachen der Zersetzung und Zerstörung angelegt – wo-

1 Pfeiferová, Dana: *Angesichts des Todes. Die Todesbilder in der neueren österreichischen Prosa*: Bachmann, Bernhard, Winkler, Jelinek, Handke, Ransmayr. Wien: Praesens 2007.

2 Bernhard, Thomas: *Der Wahrheit und dem Tod auf der Spur* (zwei Reden). In: *Neues Forum* 15 (1968). H. 173, S. 347-349, hier S. 348. [...] aber ich spreche auch nicht von unseren Seen, von Hochgebirgstälern, nicht davon, wie von geschmacklosen und geldgierigen Ingenieuren unsere schöne Landschaft ruiniert wird, wie alles ruiniert wird, nicht von unserer Kleinbürgerliteratur, über unsere feige Intelligenz, nein, wenn, dann vom Tode... *ich deute das Leben an und spreche vom Tode...* ich spreche nicht von der Geistesgeschichte, sondern vom Tode, nicht von den physiologischen, psychologischen Approximationen, sondern vom Tode... nicht von Größenordnungen, erschütternden Wirklichkeiten, von Genie und Martyrium, Idiotie und Sophistik, von Hierarchie und Verbitterung, das deute ich alles nur an und spreche vom Tode... von Religionen rede ich nicht, von Parteien, Parlamenten, Akademien, nicht über Apathie, Sympathie, Aphasie [...]

bei die Poetik der Zersetzung, die bis in die Struktur der Sprache hineinreicht,³ als angemessene Methode für die Spiegelung und Darstellung der zerstörerischen ‚Realität‘ betrachtet wird –, andererseits auf die Gegenbilder, auf Phänomene, die der Zersetzung und Zerstörung standhalten oder diese sogar verhindern können. Zugleich lassen sich solche Gegenbilder oder gar Ansätze des Utopischen direkt aus der negativ ausgerichteten Poetik Bernhards ableiten. Zur näheren Erklärung greife ich sein poetisches Credo aus *Drei Tage* auf, das ich meinem Beitrag als Motto vorangestellt habe: „Man muß sich die Seiten in den Büchern *vollkommen finster* vorstellen: Das Wort leuchtet auf, dadurch bekommt es seine *Deutlichkeit* oder *Überdeutlichkeit*.“⁴ Von dieser textuellen Dunkelkammer aus werden auch positive Bilder entwickelt. Alles, was dem Auslöschungsprinzip der Poetik Bernhards standhält, wird zum Gegenstand meiner Ausführungen.

Diese Gegenentwürfe zur programmatischen Schwarzmalerei werden zunächst anhand der sogenannten Autobiographie festgelegt, da sie sich von den Todesbildern leichter ablesen lassen. Zudem erscheinen erste positiv konnotierte Bilder in den fiktionalen Werken erst seit Anfang der 1980er Jahre, als die autobiographische Reihe gerade abgeschlossen wurde.

Autobiographie

In Bernhards Autobiographie, einer meist schmerzvollen Kindheits- und Jugendgeschichte, hängt die Darstellung des Todes vor allem mit dem Thema der lebensgefährdenden Krankheiten zusammen. Eine nicht auskurierte Erkältung bringt den jungen Erzähler ins Sterbezimmer, welches bisher kein Patient lebend verlassen hat. Er überlebt und wird nach vielen anderen Schicksalsschlägen und Krankheitsattacken Schriftsteller.

Im Krankenhaus erfährt der Held, wie die Gesellschaft mit dem Sterben umgeht. Der Tod wird verdrängt, die Kranken und Sterbenden werden in die Krankenhäuser, die sich in Totenhäuser verwandeln, ausgewiesen und jeder Kontakt mit ihnen wird vermieden.⁵ Thomas Macho hat die Krankheit als sozialen Ausschluss und somit als Vorstufe des (sozialen) Todes charakterisiert:

3 Wendelin Schmidt-Dengler schlägt vor, bei der Analyse von Bernhards Texten mit der Sprachanalyse anzufangen, da die Sprache Bernhards auf ihre Destruktion hin ausgerichtet sei, was sich dann auch auf der Inhaltsebene auswirke: „Jedes Werk Bernhards trägt [...] den Keim zur eigenen Vernichtung in sich, es hebt sich auf, indem es den Sprechvorgang als sinnvollen Kommunikationsvorgang aufhebt, die Formeln, in denen gesprochen wird, perpetuiert, zwischen den Gegensätzen keine Wahl läßt.“ Schmidt-Dengler, Wendelin: Elf Thesen zum Werk Thomas Bernhards. In: Ders.: Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard. Wien: Sonderzahl 1997, S. 150f.

4 Bernhard: *Drei Tage*, S. 150f. =

5 Vgl. Bernhard, Thomas: *Der Atem. Eine Entscheidung*. München: DTV 1996, S. 74.

Krankheit symbolisiert die Grenze des sozialen Körpers. Die Zugehörigkeitsanforderungen werden reduziert; jeder Schmerz individualisiert, er bleibt noch dem ‚mitleidigsten‘ Menschen unvertehrbar. In der Krankheit sind wir allein. Diese Einsamkeit kann auch als soziale Verweigerung wirken: als Leichenmimesis schlechthin, als infektiöse Drohung. Krankheiten können sakralisiert oder diskriminiert werden.⁶

Diskriminiert wird, so zeigt es Thomas Bernhard in seiner Pentalogie, der Kranke seitens der Gesellschaft, sakralisiert wird die Krankheit im Namen der Kunst vom Protagonisten selbst und von seinem Großvater. Im dritten Band der Autobiographie wird das Überleben als Sieg des Geistes über den Körper dargestellt. Im Sterbezimmer bekommt der schwerkranke Held sogar die letzte Ölung und wird „bereits zu Lebzeiten wie eine Leiche behandelt“, ⁷ entscheidet sich jedoch für das Leben.⁸ Um den Tod zu besiegen, beschließt der Ich-Erzähler dessen Nähe als eine Chance zu betrachten, die ihn in seiner geistigen Entwicklung weiterbringt. Er nutzt von jetzt an die Möglichkeit, die ihm das Sterbezimmer und seine Krankheit bieten, beobachtet das Sterben und schreibt darüber. Damit schafft er Abstand zum Tod und zugleich genug Raum für eine Rationalität, die die gefährliche Betroffenheit verhindern kann.⁹

Diese Strategie hat sich bereits einmal bewährt. Im *Keller* erfahren wir von der Flucht des Protagonisten aus dem Gymnasium in die Kaufmannslehre zu Podlaha, in das ‚Schreckensviertel‘ von Salzburg. Der Lehrling fühlt sich jedoch an der Grenze der Scherzhauserfeldsiedlung geborgen und nützlich. Über das Gefühl der Zugehörigkeit hinaus trägt auch die Tatsache, dass er dort gut beobachten kann, zu seiner Zufriedenheit mit der neuen Situation bei. Er betrachtet seinen Aufenthalt bei Podlaha als Möglichkeit, „die größtmögliche und die absolute Realität“¹⁰ kennen zu lernen. Die Einwohner des Armenviertels sieht er als Opfer der Gesellschaft: „Der Staat, die Stadt und die Kirche hatten an diesen Menschen längst versagt und aufgegeben.“¹¹ Indem der junge Held vom Gymnasium in die Kaufmannslehre – in die „*entgegengesetzte Richtung*“¹² – geht, trifft er auch eine lebensbejahende Entscheidung.

6 Macho, Thomas H.: Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 331.

7 Ebd., S. 422.

8 Während Manfred Mittermayer in der Darstellung des Überlebens als Willensentscheidung eine Inszenierung sieht und sie als „Entwurf einer radikal selbstbestimmten Existenz“ auffasst (Mittermayer, Manfred: Thomas Bernhard. Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler 1995, S. 89), weist Reinhard Tschapke anhand dieser Darstellung auf die Initiationsstruktur der Autobiographie Bernhards hin, in der Krankenhaus und Krankheit „zu Allegorien einschneidender Bewußtseinsbewegung“ geraten. Tschapke, Reinhard: Hölle und zurück. Das Initiationsthema in den Jugenderinnerungen Thomas Bernhards. Germanistische Texte und Studien, Band 22. Hildesheim / Zürich / New York: Georg Olms Verlag 1984, S. 100, weiter dazu S. 163f.

9 Vgl. Bernhard: Der Atem, S. 37.

10 Bernhard, Thomas: Der Keller. Eine Entziehung. München: DTV 1995, S. 58.

11 Ebd., S. 41.

12 Ebd., S. 9.

Der soziale Blick des Ich-Erzählers zeugt von überwundener Isolation, seine Beobachtungsmethode wird sich noch als lebensrettend erweisen. Der Aufenthalt im Keller nimmt zugleich die Sterbezimmer-Episode vorweg: das Motiv der Einschulung in die Zerstörung und zugleich das Aufbauende der Beobachtung. Der rettende soziale Blick taucht bei Rudolf in *Beton* oder bei Murau in *Auslöschung* wieder auf.

Neben der Beobachtung wird zur weiteren Strategie, sich den Tod vom Körper zu halten, fremde und später auch eigene Literatur stilisiert. Nach dem Tod des Großvaters wird das eigene Schreiben als lebenswichtig empfunden:

Ich hatte mich schon zu dieser Zeit in das Schreiben geflüchtet, ich schrieb und schrieb, ich weiß nicht mehr, Hunderte, Aberhunderte Gedichte, ich existierte nur, wenn ich schrieb, mein Großvater, der Dichter, war tot, jetzt durfte *ich* schreiben, jetzt hatte *ich* die Möglichkeit, selbst zu dichten, jetzt getraute ich mich, jetzt hatte ich dieses Mittel zum Zweck, in das ich mich mit allen meinen Kräften hineinstürzte, ich mißbrauchte die ganze Welt, indem ich sie zu Gedichten machte, auch wenn diese Gedichte wertlos waren, sie bedeuteten mir alles, nichts bedeutete mir mehr auf der Welt, ich hatte nichts mehr, nur die Möglichkeit, Gedichte zu schreiben.¹³

Dem nächsten positiv konnotierten Motiv muss ein sprachlicher Exkurs zum Einfluss der Liturgie auf den Sprachduktus und auf die Bildhaftigkeit der Texte Bernhards vorangestellt werden. Die Verbindung zwischen Katholizismus und Tod zeigt sich bei diesem Autor als produktiv und ambivalent. Einerseits lässt sich von der narrativen Ebene eine Kritik der Kirche ablesen, vor allem wegen der Erziehung junger Menschen, bei der die Kirche als totalitärer Machtmechanismus erfahren wird. Bereits während des Studiums am Gymnasium erlebt der Ich-Erzähler, wie der Nationalsozialismus einfach vom Katholizismus abgelöst wird: „der Verdacht, daß es sich jetzt im Umgang mit Jesus Christus um das gleiche handelte wie ein oder wie ein halbes Jahr vorher noch mit Adolf Hitler, war bald bestätigt.“¹⁴ Die Austauschbarkeit beider Ideologien macht für ihn das eigentlich Zerstörerische in seiner Kinder- und Jugendzeit aus. Andererseits manifestiert sich in den Texten eine Faszination von der Ritualisierung des Todes und dem theatralischen Charakter der Todesinszenierungen (der Totenmessen und der Begräbnisse), vom „Todeszeremoniell des österreichischen Barock“.¹⁵

Die Affinität zum Rituellen spiegelt sich ja in der Sprache wieder, in ihrer Bildhaftigkeit wie in ihrer Struktur. Bernhard bedient sich oft religiöser Bilder und setzt sie in seine Bekenntnisse ein, sein Erzählen wird ritualisiert: „Ich stieg jeden Tag in die Hölle der Schule hinunter, um in die Vorhölle der Schaumburgerstraße heimzukehren und am Nachmittag auf den Heiligen Berg zu meinem Großvater.“¹⁶ Reinhard Tschapke

13 Bernhard, Thomas: Die Kälte. Eine Isolation. München: DTV 1998, S. 36.

14 Bernhard, Thomas: Die Ursache. Eine Andeutung. München: DTV 1992, S. 99.

15 Höller 1993, S. 32.

16 Bernhard, Thomas: Ein Kind. München: DTV 1997, S. 125.

sieht Bernhards Autobiographie als Initiationsroman, als Schulung des Todes, religiöse Bilder verwendend, um sich von den „Niederungen und Abgründe[n] bürgerlicher Normalexistenz“ abzusetzen: „Die Verherrlichung des Großvaters, der wie der Heilige Vater erscheint, schliesst die Selbst-Apotheose des gescheiterten Kindes ein.“¹⁷ Der Großvater als höchste Instanz, hier als Meister auf dem Weg zur Erleuchtung stilisiert, repräsentiert für das Kind Liebe und Verstand zugleich; in den fiktionalen Werken Bernhards werden immer wieder neue Adepten den Geistesmenschen in ihre abgehobenen Sitze und Gedankenwelten folgen. In dieser privaten oder genealogischen Gnosis wird ja der Geist heilig gesprochen: als exklusives Kampfmittel gegen das stumpfe und als tödlich erfahrene Umfeld.

Trotz aller Radikalität seiner Gesellschaftskritik unterscheidet sich Bernhard von AutorInnen wie Bachmann, Handke, Jelinek und Winkler, die auch mit der ‚Heimat‘ abrechnen, indem er die Kritik am Patriarchat nicht nur unterlässt, sondern durch die Adoration des Großvaters in seiner Autobiographie ein solches weiter tradiert: „Mein Großvater, mütterlicherseits, errettete mich aus der Stumpfheit und aus dem öden Gestank der Erdtragödie, in welcher schon Milliarden und Abermilliarden erstickt sind.“¹⁸ Der Grund für dieses ungebrochene Bild der Welt des Patriarchen liegt wohl in deren Instrumentalisierung. Der Ich-Erzähler schafft sich durch diese Art der Anbetung eine Ersatzreligion, in der der Großvater zum „in allem lebens- und existenzentscheidenden Menschen“,¹⁹ zum Prototyp des ‚Geistesmenschen‘ und zum einzigen Vorbild wird. Der Tod des Großvaters wird demnach nicht nur als Verlust des nächsten Menschen, sondern auch als Geburt des neuen Schriftstellers dargestellt. Von jetzt an ist der legitime Nachfolger nur noch auf sein Schreiben und Denken angewiesen, wobei er der Omnipräsenz des Todes und des Tödlichen durch seinen Verstand standhalten kann. In diesem existenziellen Sinne wird später die Musik als Gegenbild des Todes aufgefasst, da sie als Zufluchtsmöglichkeit den jungen Helden in *Die Kälte* (1981) vor der Todeskrankheit rettet.

Der Verstand und die Kunst werden somit in der Autobiographie Bernhards als die einzigen funktionierenden Strategien des Überlebens aufgestellt. Ob sie als Gegenbilder des Todes auch im fiktionalen Prosawerk des Autors aufrechterhalten bleiben, wird im nächsten Kapitel untersucht.

¹⁷ Tschapke 1984, S. 85, vgl. auch S. 96-99.

¹⁸ Bernhard: Ein Kind, S. 24.

¹⁹ Bernhard: Die Ursache, S. 116f.

Fiktionale Werke

Bernhards Romanerstling *Frost* (1963) ist als Protokoll einer Todeskrankheit konzipiert, bei der es weder um ihre Heilung noch primär um ihre Ursachen, sondern um ihre Erscheinungsformen geht. Ein Famulant, vom Chirurgen Strauch zu seinem Bruder, dem Maler Strauch, geschickt, um einen Bericht über seine Krankheit zu verfassen,²⁰ findet einen Menschen, der an der ganzen Welt leidet. Er begleitet ihn bei seinen Spaziergängen in der Umgebung von Weng, einem trostlosen Kaff in den Bergen mit lauter verlorenen Existenzen, und gewinnt Einsicht in das finstere Innere dieses ‚Geistesmenschen‘. Allmählich verliert er den Abstand zum Maler und ist in Folge dessen nicht imstande, einen Bericht über ihn zu verfassen. Letztendlich muss er vor ihm flüchten, weil er bereits Strauchs Denk- und Sprechweise sowie dessen Wahrnehmungsstruktur übernommen hat und dadurch eine Destruktion seiner Persönlichkeit droht. Die letzte Nachricht über den Maler – er sei im frostigen, finsternen Wald verschwunden – stammt aus einer Zeitung.

Der Maler Strauch führt eine einsame Existenz, nur seine Phantasien halten ihn noch am Leben. Da sein Inneres mit der Außenwelt korrespondiert, werden zum Ausdruck seines Leidens und seiner Krankheit düstere Naturbilder wie Schnee, Frost, Eis, Kälte und Finsternis strapaziert. Versuchte früher der Maler gegen die Finsternis durch sein Schaffen anzukämpfen – er malte ja nur in absoluter Dunkelheit²¹ –, symbolisiert das ‚Schwarzmalen‘ in seiner Weng-Zeit nur noch seine Hoffnungslosigkeit in Bezug auf seine Umgebung und sich selbst, wie der Famulant an den Chirurgen Strauch berichtet: „Ihr Bruder verfinstert sich in dem Maße, in welchem er glaubt, daß die Welt sich verfinstere, sich alles um ihn und in ihm verfinstere.“²²

Das permanente Wissen um die eigene Sterblichkeit bedeutet gleichzeitig auch eine Befreiung des Geistes, der von den verdrängten Gedanken an den Tod nicht eingeholt werden kann. So kann der Maler Strauch auch den Tod durch seinen Verstand überprüfen.

„Ich schaue alles nur an. Damit es mich nicht abtötet.“ Er ging jetzt voraus. „Der Tod will nicht, daß man sich mit ihm beschäftigt“, sagte er. „Kommen Sie, gehen Sie voraus. Deshalb beschäftige ich mich die ganze Zeit mit dem Tod!“²³

Der freie Umgang mit dem Tod ist allerdings nur so lange möglich, solange der Verstand die Identität des Malers ausmacht. Wird die Souveränität des Verstands in

20 Laut Hans Höller steht dieser Beobachtungsauftrag „in der Tradition der philosophischen und literarischen Sprachthematization in Österreich, der Untersuchung der Sprache als ‚Lebensform‘, wie es bei Wittgenstein heißt.“ Höller 1993, S. 75.

21 Dies entspricht Bernhards Erklärung der Finsternis zu seinem poetologischen Prinzip (vgl. das Motto des Beitrags).

22 Bernhard, Thomas: *Frost*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1972, S. 305.

23 Ebd., S. 165.

Frage gestellt, gewinnen die Todesbilder an Bedrohung. Das Motiv des Wahnsinns und die aus ihm abgeleitete Metaphorik ist in *Frost* sowie in Bernhards Gesamtwerk zentral.

„Da weinte ich, weil ich alle getötet hatte. Mein Kopf versuchte das Gasthaus zu sprengen, weil er Angst hatte, ersticken zu müssen. Er konnte die Wände leicht andrücken, aber Luft kam keine herein. Es entstand kein Riß, die Wände gaben wie Gummi nach. So wurde ich wahnsinnig.“²⁴

Aus den Albträumen Strauchs folgt, dass das einzige, wenn auch kurzzeitige, Gegenbild zum Tod der Verstand ist. Der Maler fleht ja den Studenten an, ihm das Ergebnis seiner (medizinischen) Analyse bekannt zu geben: Er will sich vergewissern, dass er nicht wahnsinnig ist. In den Momenten, in denen er aufgrund der permanenten Auseinandersetzung mit der zerstörerischen Umgebung das Gefühl hat, dass er allmählich den Verstand verliert, wird der naherückende Wahnsinn durch grausame Todesphantasien und omnipräsente Todesbilder ausgedrückt.²⁵

Der Maler Strauch kann den Kampf gegen den Tod nicht gewinnen, aber solange er bei Verstand ist, kann er seine Kräfte mit dem unbesiegbaren Gegenspieler messen. In seinen Reden wird der Tod absolut gesetzt, mit ihm werden alle anderen Werte verglichen und gleiten von ihm ab.²⁶

Es bietet sich jedoch noch eine andere Lesart der Todesmetaphorik an. Wie aus Strauchs Entwurf des grausamen Todes des Lehrers ersichtlich ist, bleibt der Tod das Hauptthema und erschließt darüber hinaus die poetologische Ebene des Romans.

„[...] ich muß ihn töten, einen furchtbaren Tod sterben lassen, einen zweiten Tod sterben lassen, denn für mich ist der Lehrer schon immer längst tot gewesen... Nun höre ich also das Fallen des Schnees und das Zerbersten der Baustämme... das Hereinbrechen der Eiszeit, das Zerbröckeln der Schwermut der Menschen... nun habe ich eine ungeheure Szenerie der Kristalle des Todes vor mir, in die der Lehrer hineingehen muß.“²⁷

In dieser Todesimagination des Malers, die zugleich eine „paradigmatische Nachgestaltung des ästhetischen Verfahrens von *Frost*“²⁸ ist, wird die Poetik des Todes beschwo-

²⁴ Ebd., S. 288.

²⁵ Vgl. ebd., S. 151.

²⁶ Dieser Zugang erinnert an Bernhards öffentliche Auftritte aus den 1960ern. Auch in seinen Reden, als Provokation gedacht und zugleich als poetisches Programm formuliert, bleibt der Tod omnipräsent und unbesiegbar: „man nimmt einfach Gott und rührt um, man nimmt einfach den Teufel und rührt um, man nimmt das Bürgertum und rührt um [...] Das alles hat, ob Sie es glauben oder nicht, ob Sie es wahrhaben wollen oder nicht, mit dem Tode zu tun, ob ich Sie oder mich meine, in die Irre treibe, es ist der Tod, wir werden vom Tod getrieben.“ Bernhard: *Der Wahrheit und dem Tod auf der Spur*, S. 349. Alfred Pfabigan sieht eine Übereinstimmung zwischen den Todesreden des Malers und den Scheltreden des Autors: beide seien Strategien zur Bannung des Todes. Vgl. Pfabigan, Alfred: *Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment*. Wien: Paul Zsolnay 1999, S. 71.

²⁷ Bernhard: *Frost*, S. 294.

²⁸ Mittermayer 1995, S. 39.

ren. Strauchs Todesphantasien können einerseits als ein Versuch verstanden werden, sich mit der eigenen Sterblichkeit auseinander zu setzen, andererseits sind sie poetologisch zu deuten.²⁹

In diesen Textstellen wird somit eine neue Interpretationsmöglichkeit angeboten. Ist der Maler Strauch imstande, den Tod des Lehrers zu imaginieren und in entsprechenden Todesbildern und in entsprechender Sprache zum Ausdruck zu bringen,³⁰ können auch seine düsteren Kommentare und Definitionen ‚nur‘ als Produkte der geistigen Übungen seines Intellektes verstanden werden. Von dieser Perspektive aus müsste man allerdings den Abgang des Malers (in den Frost und die Finsternis) als konsequente Herstellung einer Einheit seiner geistigen Imaginationen (als eine Ausdrucksform des Schaffens) und seines Lebens interpretieren, was der wuchernden *Frost*-Poetik nicht entspricht. Diese „sozusagen prometheische Schöpfungsvernichtung“, die „allein das Nichts, den Tod als ihr künstlerisches und geschichtliches Telos“ begreift³¹ und für das Gesamtwerk Bernhards einen durchaus poetologischen Charakter aufweist, darf im Rahmen des Romans nicht überbewertet werden. Das Buch bleibt das Protokoll einer Krankheit, die zum Tod führt.³² Werkimmanent sollten wir jedoch den überlebenden Adepten der Einschulung in den Tod nicht aus den Augen verlieren:

Die dominante Figur des Malers Strauch soll uns nicht davon ablenken, daß es ja die höchstpersönliche Geschichte dieses jungen Mannes war, deren Zeuge wir wurden, und daß auch er uns in zahlreichen Verkleidungen auf einer langen Reise durch das Österreich der Nachkriegsjahre noch oft begegnen wird [...] So ist Weng der Ausgangspunkt einer Reise auf der Suche nach Alternativen, an deren Ende größere Klarheit stehen wird.³³

Verstörung (1967) ist wiederum als eine Einschulung in den Tod konzipiert, bei der die Lehrmeister wechseln. Im ersten Teil konfrontiert ein Arzt seinen Sohn mit verschiedenen hoffnungslosen Krankheitsfällen aus den unterschiedlichsten sozialen Schichten. Der Arzt empfindet das hiesige Klima als tödlich und die Menschen als brutal und

29 Vgl. auch Bernhard: *Frost*, S. 295.

30 Wendelin Schmidt-Dengler weist in seiner Sprachanalyse auf das Prinzip der Auslöschung auf der Sprachebene hin: „Die dem Chaos entsprungenen Begriffe sind auch nur dadurch erkennbar, daß sie negiert werden. Die Begriffe sind da, sind vorrätig in der Sprache, aus ihnen heraus wird gedacht, aber sie erhalten Funktion erst dadurch, daß sie verworfen werden. Ein Begriff erhält seine Konturen erst dadurch, daß er zum Verschwinden gebracht wird; die Auslöschung bringt die Dinge und Begriffe zur Sprache.“ Schmidt-Dengler: *Zurück zum Text*. In: Ders. 1997, S. 188.

31 Helms-Derfert, Hermann: *Die Last der Geschichte. Interpretationen zur Prosa von Thomas Bernhard*. Köln u. a.: Böhlau 1997, S. 39.

32 Volker Struck betrachtet alle Werke Bernhards als „Sterbens- und Tötungsprotokolle“. Struck, Volker: „menschenlos“. *Die Notwendigkeit der Katastrophe. Der utopische Schein im Werk Thomas Bernhards*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1985, S. 79.

33 Pfabigan 1999, S. 67.

dumm.³⁴ Sein einziger Freund ist Bloch, ein jüdischer Geschäftsmann, der seiner antisemitischen – und somit potentiell gewalttätigen – Umgebung mit geistiger Überlegenheit standhält.³⁵

Von Stiwill aus, inmitten eines doch nur noch grotesken Antisemitismus, unter ihn verachtenden, gemeinen, mit ihm kleine Geschäfte machenden Gebirglern, mit welchen er seine Geschäfte macht, überblickte Bloch besser als von den berühmteren Zentren aus, gleichsam aus einer von ihm selbst vor zehn Jahren für sich geschaffenen „grauenhaften Privathölle unter der Gleinalpe“ die Welt.³⁶

Der Figur eines jüdischen Freundes werden wir in *Auslöschung* in Gestalt des Rabbiners Eisenberg wieder begegnen.

Der zweite Teil des Buches besteht aus einem vom Sohn des Arztes vermittelten Monolog des Fürsten Saurau zum Thema Verstörung und Untergang.³⁷ Sauraus Todes- und Vernichtungsphantasien sind als geistige Übungen zugleich auch als seine einzige Herausforderung gegen die Langeweile, die Einsamkeit und den lauernden Tod zu verstehen. Der Fürst wirkt wie ein Seismograph, wie ein „nicht mehr funktionierendes Barometer“³⁸ für alle Arten des Untergangs, die er aufzeichnet und an denen er zugrunde geht. Saurau stellt die Zerstörung in seiner Familie, in der Gesellschaft, in sich selbst fest. Die Familie empfindet er als „ein ungeheuer veraltetes Hochgobernitz“,³⁹ als etwas

34 Manfred Jurgensen betrachtet diese Verbindung von Gesellschaft und Landschaft als leitmotivisch: „Es scheint bemerkenswert, daß die gesellschaftspolitische Kritik an Österreich als Erweiterung eines Konflikts mit der unmittelbaren Umgebung verstanden und formuliert wird.“ Jurgensen, Manfred: *Der Kegel im Wald oder die Geometrie der Verneinung*. Bern: Peter Lang 1981, S. 98.

35 Hans Höller führt Bernhards Interesse für die Thematisierung der jüdischen Lebensläufe auf „die Erfahrung, vernichtet weiterzuleben“, zurück. Höller 1993, S. 106.

36 Bernhard, Thomas: *Verstörung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1988, S. 26.

37 Walter Weiss macht auf die Korrespondenz zwischen der Form und dem Inhalt der Mitteilungen Sauraus aufmerksam: „Die inhaltliche Verabsolutisierung der Krankheit, der Verrücktheit, des Sterbens, der Katastrophe, der solipsistischen Einsamkeit geht Hand in Hand mit der Thematisierung des monologischen, absolut geschlossenen Sprachsystems, das keine Öffnung nach außen, zu einem Du, das keine Veränderung, sondern nur Reproduktion, Variation des Identischen kennt.“ Weiss, Walter: *Zur Thematisierung der Sprache in der Literatur der Gegenwart*. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, Bd. 94. Hg. von Helmut de Boor und Ingeborg Schöbler. Tübingen 1972, S. 669-693, hier S. 683.

38 Bernhard: *Verstörung*, S. 183.

39 Ebd., S. 114.

Anachronistisches,⁴⁰ Überlebtes, geistig Abgestorbenes.⁴¹ In dieser Hinsicht ist *Verstörung* sowohl ein Gegenstück zum Roman *Auslöschung*, als auch dessen Vorwegnahme, denn hier wird die Auslöschung einer alten Familie vom alten Burgbesitzer vorausgesagt und herbeigewünscht. Das Denken als Gegenbild der Zerstörung, das die Kälte und Finsternis, sprich den Untergang, aufhalten könnte, wird von Saurau heraufbeschworen, ist für ihn aber wegen seiner (Geistes)-Krankheit als Rettung nicht mehr möglich. „Die Finsternis ist kalt, wenn der Kopf ausgeschaltet ist.“⁴²

Bevor der alte kranke Mann mit seiner alten Welt zugrunde geht, schafft er es noch, im Sohn des Arztes Unruhe, aber auch Fasziniertheit von dieser destruktiven Kraft des Denkens zu stiften. Somit hat er seinen potentiellen geistigen Nachfolger mit dem Tod und dem Tödlichen konfrontiert. Und dieser hat, erzähltechnisch ziemlich unauffällig, ein Protokoll eines todkranken aristokratischen Geistes verfasst. Auf diese Figurenkonstellation, um textuelle Interaktion erweitert, wird der Autor in seinem letzten Roman zurückgreifen.

Bis jetzt sind wir nur auf das eine potenzielle Gegenbild des Todes im Frühwerk Thomas Bernhards eingegangen: auf den Verstand/Geist. Er wird schon als Waffe gegen den Tod beschworen, weist jedoch durch die Nähe zum Wahnsinn auf diesen hin. Wie es im Frühwerk um das andere Motiv – das Schaffen – steht, das in der Autobiographie in Opposition zum Tod dargestellt wird, wird im Folgenden untersucht.

Im Roman *Das Kalkwerk* (1970) hat sich Konrad, ein ‚philosophischer Privatgelehrter‘, mit seiner behinderten Frau in ein aufgelaßenes Kalkwerk zurückgezogen, um in aller Ruhe sein Lebensziel, eine Studie über das Gehör, zu verwirklichen. Als typischer Bernhardscher Held stellt er die höchsten Ansprüche an seine Arbeit, der er alles unterordnet und für die er sogar seine kranke Frau quält. Trotz allem kann Konrad seinem Ziel nicht gerecht werden. Letztendlich bringt er seine Frau um.

40 Josef König setzt den Untergang des Fürsten in sozio-historische Zusammenhänge, der Fürst „lebt und er erlebt die Verstörung seines Selbst als Verstörung einer abgetretenen Schicht und seiner Zeit und stellt so nur noch das Abziehbild dieser *kakanischen* Geschichte dar. Was er weitergibt und was er noch vererben kann, ist lediglich das Bewußtsein seiner eigenen Identitätskrise.“ König, Josef: „Nichts als ein Totenmaskenball“: Studien zum Verständnis der ästhetischen Intentionen im Werk Thomas Bernhards. Frankfurt am Main: Peter Lang 1983, S. 60. Nach der am Marxismus geschulten Lesart von Hermann Helms-Derfert decke der Roman die Widersprüche der Nachkriegsgesellschaft schonungslos auf. „Überspitzt formuliert, bildet der Wahnsinn des Fürsten das biographische Korrelat zur ‚Schizophrenie‘ der Zweiten Republik, wo – in der Metaphorik des Romans gesprochen – kleinbürgerlicher Geschäftssinn Leichenschändung am toten Erbe der Geschichte treibt. In den Gemäuern der alten Hochgobornitz trimmt sich der Feudalherr zum kapitalistischen Unternehmer, um den kulturellen und politischen Verfall wirtschaftlich zu kompensieren.“ Helms-Derfert 1997, S. 65.

41 Vgl. Bernhard: *Verstörung*, S. 157.

42 Ebd., S. 189.

Konrad betrachtet die Studie als „Existenzzweck“⁴³, sie zeigt sich allerdings nicht als lebensrettend, sondern als lebenszerstörend. Konrads Anspruch, eine Arbeit von absoluter Qualität zu schaffen, was durch die Zusammenarbeit mit seiner Frau und durch die Isolierung des Arbeitsortes erreicht werden sollte,⁴⁴ erwies sich als verhängnisvoll. Auch wenn Konrad an die Grenzen des Möglichen – und Menschlichen⁴⁵ – geraten ist, führte die Verabsolutierung des Schaffens als Rechtfertigung des Lebens in die Sackgasse, in den Tod, der einzig das Absolute verkörpert.

Das Motiv des Schaffens als Erfüllung des Lebens verwendet Thomas Bernhard auch im Roman *Korrektur* (1975). Dort gelingt es Roithamer, für seine geliebte Schwester sein Lebenswerk zu realisieren. Doch der angestrebte Liebesbeweis wird zur Todesfalle. Die Schwester stirbt in dem Moment, als er seinen Wohnkegel als idealen Bau für sie fertig stellt. Daraufhin bringt sich Roithamer um, wodurch das Ideal eines vollkommenen Kunstwerks⁴⁶ ‚korrigiert‘, d. h. zurückgenommen wird. *Korrektur* ist im Bezug auf den Stellenwert des Schaffens in der Poetik Bernhards das radikalste Buch. Wurde bis jetzt das Versagen an der Kunst (oder an der Wissenschaft) zum Verhängnis der Protagonisten, das meistens in ihrer Geisteskrankheit gipfelte, führt in *Korrektur* gerade das Erreichen des künstlerischen Ideals der Vollkommenheit zum Stillstand, zum doppelten Tod. Auf die poetologische Ebene abstrahiert bedeutet *Korrektur* ein zu Ende gedachtes Konzept der Romantik: den Tod ohne Transzendenz oder Aufbewahrung – Fortleben – der geliebten Frau in der Kunst.

Das Schaffen, von Bernhards Geistesmenschen zum ‚Existenzzweck‘ erklärt und als Besessenheit zum Verhängnis geworden, funktioniert somit im Frühwerk nicht als Gegenbild des Todes, sondern als seine Chiffre.

43 Bernhard, Thomas: Das Kalkwerk. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1973, S. 16.

44 Ronald Liechti führt das Scheitern der Studie auf eine kritische Auseinandersetzung Bernhards mit Schopenhauer zurück: „Das Schopenhauersche Genie, welches im Elfenbeinturm die objektive Wahrheit erkennen kann, ist für Bernhards Protagonisten ein Wunschtraum, welcher beispielsweise im Kalkwerk brutal ad absurdum geführt wird.“ Liechti, Ronald: „Ich lebe, absurd! Alle leben, absurd!“ Versuch über Thomas Bernhard. Zürich: Zentralstelle der Studentenschaft 1987, S. 133.

45 Hans Höller setzt den Roman in den Kontext des ‚Schreibens nach Auschwitz‘: „Etwas ‚bis zur äußersten Perfektion‘ entwickeln, nach dessen Sinn für den Menschen nicht mehr gefragt wird, dafür aber die Aufmerksamkeit auf technisch-formale Abläufe konzentrieren; im Zuge einer Methode ‚zu erstaunlichen Ergebnissen‘ kommen, die letztlich auf die Vernichtung des anderen Menschen hinauslaufen, in dieser kritischen Selbstabhörung beginnt die Sprache auszusagen, daß die industrielle Menschenvernichtung des letzten Jahrhunderts nicht ohne die Kälte der dahinterstehenden technischen Rationalität und die Isolation des Ich von anderen zu bewerkstelligen war.“ Höller, Hans: Bernhards Wissenschaft. In: Huber, Martin / Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): Wissenschaft als Finsternis? Wien u. a.: Böhlau 2002, S. 19-26, hier S. 23.

46 Auf Bernhards Thematisierung der Kunstkonstrukte und seine Verabschiedung einer idealistischen Kunstkonzeption geht Willi Huntemann ein. Vgl. Huntemann, Willi: Artistik und Rollenspiel. Das System Thomas Bernhard. Würzburg: Königshausen & Neumann 1990, S. 44.

Die Ansätze des Umsturzes der Werte eines Geistesmenschen zeichnen sich in dem ersten fiktionalen Werk nach der Autobiographie ab. Rudolf in *Beton* (1982) scheitert zwar ähnlich wie seine literarischen Vorgänger an seinem Projekt (diesmal geht es um eine Studie über Mendelssohn-Bartholdy), aber in Konfrontation mit dem tragischen Schicksal der jungen Deutschen Anna Härdtl wird ihm klar, dass sein Los nicht so schlimm sei, wie er gedacht hatte. Anstatt sich von dem Studien-Wahn zerstören zu lassen, schreibt Rudolf die Geschichte eines „verstörten und zerstörten Menschen“⁴⁷ auf.⁴⁸ Rudolfs Mitgefühl mit der jungen Frau ist ein Vorzeichen der Sozialisierung der misanthropischen Geistesmenschen, das in *Alte Meister* weitergeführt und in *Auslöschung* zum Höhepunkt gebracht wird.

Das Schreiben vom Tod, diesmal als Bestätigung der eigenen Lebensentscheidung, kommt auch im Roman *Der Untergeher* (1983) vor, in dem der Ich-Erzähler vom Leben zum Tod des genialen Künstlers Glenn Gould, den seine Kunst verzehrt hat, und vom Leben zum Selbstmord ihres gemeinsamen Mitschülers Wertheimer, der sich mit seinem künstlerischen Versagen gegenüber einem Genie nicht abfinden konnte, berichtet. In *Der Untergeher* hat Thomas Bernhard alle Möglichkeiten der Künstlerexistenzen durchgespielt, die „idealtypisch konstruierten Figuren [...] verkörpern drei notwendige Typen der apollinischen Sphäre: den Helden, das Opfer und den Berichterstatter, der sein triumphales Überleben durchs ‚Aufschreiben‘ zelebriert.“⁴⁹ In der Figur des Genies Glenn Gould werden Schaffen und Leben eins und führen, im Unterschied zu *Korrektur*, in den schönen Tod, der einen „Belohnungscharakter“ aufweist, „es ist der von vielen Bernhard-Protagonisten ersehnte ‚Tod ohne Sterben‘.“⁵⁰ Der ‚Untergeher‘ Wertheimer geht an seinen gescheiterten Kunstansprüchen zugrunde, wobei er noch vor seinem peinlich inszenierten Selbstmord sein Bild des Künstlers durch mehr als zweiwöchiges Vorspielen Bachs und Händels an einem „entsetzlich verstimmten Flügel“⁵¹ im Rahmen einer ‚Künstlereinladung‘ denunziert. Der dritte in der Reihe ist jener Beobachter, der auf die Kunst vollkommen verzichtet und beide Künstlerbiographien, die in den Tod geführt haben, aufschreibt. Mag *Der Untergeher* zu plakativ konstruiert sein⁵² – werkge-

47 Bernhard, Thomas: *Beton*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1988, S. 178.

48 Markus Janner deutet *Beton* als Rudolfs „Projekt einer literarischen Gedenkschrift“. Janner, Markus: *Der Tod im Text: Thomas Bernhards Grabschriften*. Dargestellt anhand von frühen Erzählversuchen aus dem Nachlaß, der Lyrik und der späten Prosa. Frankfurt am Main: Peter Lang 2003, S. 264. „Kurz vor Schluß des Tableaus wird ihm so die Wiederholung des Todes in/durch die Grabschrift ermöglicht, indem er sich eines Menschen erinnert, der zwar selbst „nicht zu retten“ (Bet 209) ist, dem Autor aber die vorläufige Bewahrung seines Selbst, die ersehnte „Existenzerrettung“ (Bet 83) erlaubt“. Ebd., S. 261.

49 Pfabigan 1999, S. 342.

50 Ebd., S. 352.

51 Bernhard, Thomas: *Der Untergeher*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1988, S. 242.

52 Vgl. Janner 2003, S. 296.

netisch inszeniert der Text noch programmatischer als *Beton* die Geburt eines Survivors, der über den Tod (der Anderen) an der Kunst ein literarisches Zeugnis gibt.

In *Alte Meister* (1985) zeichnet sich der Protagonist Reger durch eine deutliche Distanz von der Kunst aus. Als ein vor allem im Ausland angesehener Musik- und Kunstkritiker setzt er die Kanonbilder im Kunsthistorischen Museum seiner verheerenden Kritik aus, in der Überzeugung, ein vollkommenes künstlerisches Werk gebe es nicht und er sei im Stande, diesen einen *gravierenden Fehler*⁵³ an jedem Bild zu finden. Der Spieß der Kausalität wurde umgedreht, indem nicht die Kunst, sondern die Kunstkritik absolut gesetzt wird.⁵⁴ Der Hauptheld lässt sich vom Versagen der eigenen perfektionistischen Kunstansprüche nicht mehr zerstören, sondern bringt durch seine vernichtende Kritik die Kunst zum Scheitern.⁵⁵ Diesen Wandel in der Poetik bezeichnet Wendelin Schmidt-Dengler als radikal:

Nicht um das Scheitern *an der* Kunst, sondern um das Scheitern *der* Kunst geht es: Das ist die radikale Umkehr in der ästhetischen Konzeption Bernhards. Als der erste Kombattant Bernhards wehrt sich Reger gegen den allgewaltigen Anspruch der Kunst, des Genies, des Virtuosen, ja alles Perfekten.⁵⁶

Diese ‚entgegengesetzte Richtung‘ der Darstellung der Kunst in *Alte Meister* bedeutet eine Abkehr von der Kunst als ‚Existenzzweck‘ der Bernhardschen Hauptfigur und eine (auch emotionale) Zuwendung zu einem konkreten Menschen:

Immer habe ich geglaubt, die Musik ist es, die mir alles bedeutet, manchmal ja auch, die Philosophie ist es, die hohe und die höchste und die allerhöchste Schriftstellerei, wie überhaupt, daß es ganz einfach die Kunst ist, aber alles das, die ganze Kunst, wie auch immer, ist nichts gegen diesen einen einzigen geliebten Menschen.⁵⁷

In keinem anderen Werk Bernhards spielt die Liebe⁵⁸ eine so große Rolle. In *Alte Meister* stellt sie ein Gegenbild zum Tod dar, wobei Reger erst nach dem Tod seiner Frau voll bewusst wird, wie viel sie ihm bedeutete. Somit gilt Wendelin Schmidt-Denglers

53 Bernhard, Thomas: *Alte Meister*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1988, S. 41.

54 In dieser Umkehrung von Ursache und Wirkung hat Reger seinen Vorgänger im Ich-Erzähler aus *Holzfällen* (1984). Auch dieser übt von seinem Ohrensessel aus verheerende Kunstkritik, zu deren Zielscheibe jedoch nicht die Kunst selbst, sondern die Künstler werden. Die Kunst wird im Gegenteil, so suggeriert der Text, zur Legitimierung der Schimpftiraden verwendet (vgl. Bernhard, Thomas: *Holzfällen*. Eine Erregung. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1988, S. 224). In *Holzfällen* wird nach wie vor die Idee des ästhetischen Perfektionismus aufrechterhalten, der destruktive Zugang der Kunstkritik wird allerdings nicht gegen die Hauptfigur/den Ich-Erzähler, sondern von ihm selbst gegen alle Künstler in seiner Umgebung gerichtet.

55 Vgl. Bernhard: *Alte Meister*, S. 41f.

56 Schmidt-Dengler, Wendelin: *Liquidation durch Anschauung. Zur Kunstvernichtungskunst in den Alten Meistern*. In: Ders. 1997, S. 124.

57 Bernhard: *Alte Meister*, S. 285.

58 Hans Höller bettet den Roman biographisch ein: „Die ergreifenden Worte Regers in *Alte Meister* (1985) über die Liebe zu seiner Frau, die ihn mit der größten Sorgfalt jahrzehntelang am Leben erhalten hat, lesen sich wie eine Erinnerung an die kurz zuvor verstorbene Hedwig Stavianicek.“ Höller 1993, S. 60.

Schlussfolgerung aus seiner Sprachanalyse Bernhards auch für die Inhaltsebene: „Ein Begriff erhält seine Konturen erst dadurch, daß er zum Verschwinden gebracht wird; die Auslöschung bringt die Dinge und Begriffe zur Sprache.“⁵⁹ So wie die Wörter erst durch ihre Negation postuliert werden, gewinnt die Liebe ihre Bedeutung erst in dem Augenblick, in dem die geliebte Person tot ist. Regers Zersetzungswut gegen die ‚Alten Meister‘, die ‚großen Geister‘⁶⁰ sowie seine Beschimpfungen der Institutionen (Stadt, Staat, Kirche), denen er die Schuld für den Tod seiner Frau gibt,⁶¹ stellen einen verzweifelten Racheakt für den Verlust seines Lebensmenschen dar.

Indem sich Reger weigert, den Tod seiner Frau zu akzeptieren, verkörpert er die einzige menschenwürdige Einstellung dem Tod gegenüber, wie sie Elias Canetti definiert hat,⁶² zudem Bernhards Held durch sein ständiges Reden über seine Frau ihrem Leben noch posthum eine Einzigartigkeit wortwörtlich zuspricht.

Der erwähnte Racheakt ist aber gleichzeitig ein Versuch, die Hierarchie der Werte neu aufzustellen, indem der Liebe der erste Platz eingeräumt wird. Durch den bei Bernhard so seltenen Verzicht auf Übertreibung wird der ‚einzige geliebte Mensch‘ fokussiert; der veränderte Sprachduktus markiert ein eindeutiges Gegenbild zum Tod:

Und Sie erkennen, nicht diese großen Geister und nicht diese Alten Meister sind es, die Sie Jahrzehnte am Leben erhalten haben, sondern daß es nur dieser eine einzige Mensch, den Sie wie keinen zweiten geliebt haben, gewesen ist.⁶³

Werkgenetisch wird noch ein anderes Bild umgedeutet. Wurde in den bis jetzt behandelten Büchern Bernhards Österreich als tödlich dargestellt, wird in *Alte Meister* eine Trennung zwischen dem Staat und dem Land vollzogen: „Sie können nicht wissen, wie ich unser Land liebe, sagte Reger, aber ich hasse diesen gegenwärtigen Staat zutiefst; mit *diesem* Staat will ich in Zukunft nichts mehr zu tun haben, er ist an jedem Tag ekeleregend.“⁶⁴ Der Staat wird, ähnlich wie in *Auslöschung*, als Zerstörer des schönen Landes aufgefasst. Die Bernhardsche Standardcharakteristik von der verheerenden Wirkung Österreichs auf die Geistesmenschen bekommt in *Alte Meister* Musilsche Kontur.

59 Schmidt-Dengler: Zurück zum Text. In: Ders.: 1997, S. 188.

60 Regers Kritik der Philosophen erinnert an jene Canettis, die ‚tiefen Geister‘ werten den an und für sich übermächtigen Tod unnütz auf: „Zu denken, daß einer für den Tod noch plädieren muß, als wäre er nicht ohnehin in erdrückender Übermacht! Die ‚tiefsten‘ Geister behandeln den Tod wie ein Kartenkunststück.“ Canetti, Elias: Über den Tod. München / Wien: Carl Hanser 2003, S. 20.

61 Vgl. Bernhard: *Alte Meister*, S. 247f.

62 Laut Canetti kann man den endgültigen Sieg des Todes dadurch untergraben, indem man im eigenen Denken oder Schreiben das Leben (auch jenes der bereits Verstorbenen) aufwertet oder gar auferstehen lässt: „Gedanken an Tote sind Wiederbelebungversuche.“ Canetti 2003, S. 33.

63 Bernhard: *Alte Meister*, S. 285.

64 Ebd., S. 308.

Bernhard tauscht allerdings das Land gegen den Staat und mit seiner typischen Radikalität lässt er ihn die Genies umbringen.

In Österreich muß man die Mittelmäßigkeit sein, um zu Wort zu kommen und ernst genommen zu werden, ein Mann der Stümperhaftigkeit und der provinziellen Verlogenheit, ein Mann mit einem absoluten Kleinstaatenskopf. Ein Genie oder ja schon ein außerordentlicher Geist wird hier auf entwürdigende Weise über kurz oder lang *umgebracht*, sagte ich zu Irrsigler.⁶⁵

Es gibt jedoch auch gelobte Länder im Werk Thomas Bernhards. In *Alte Meister* werden sie dem englischen Sprachraum zugeordnet, wo Reger als Kunstkritiker geschätzt wird, in *Auslöschung* wird das Pendant zum tödlichen Österreich Italien (Rom) sein.

Franz-Josef Murau, ein Prototyp des Geistesmenschen – buchstäblich ein Aristokrat des Geistes – und der Hauptheld in *Auslöschung. Ein Zerfall* (1986) flüchtete vor der verheerenden Wirkung des vom Nationalsozialismus und Katholizismus geprägten Familienbesitzes Wolfsegg nach Italien und meinte, damit das Problem der zerstörerischen Umgebung gelöst zu haben. Aber auch in Rom, wo er seinem begabten Schüler und Freund Gambetti beibringt,⁶⁶ dass man das Alte für das Neue zerstören muss, holt ihn die Geschichte seiner Familie ein. Da seine Eltern und sein Bruder bei einem Autounfall umgekommen sind, muss er in seine verhasste Heimat zurück, um die Erbschaft anzutreten. Er fasst den Tod der Eltern als eine Gelegenheit auf, sich ihrem geistigen Erbe zu stellen und mit dem geistesfeindlichen Österreich abzurechnen. Erst nach dieser Auseinandersetzung kann sich F. J. Murau definitiv dem Staat, in dem nazistische Mörder eine hohe Pension beziehen, entziehen.

In *Auslöschung* beschließt der Erbe, einen unverfälschten Bericht über die Geschichte und Gegenwart Wolfseggs zu verfassen, das als Modell für Österreich dienen soll,⁶⁷ vom Nationalsozialismus und Katholizismus verhängnisvoll gezeichnet.

⁶⁵ Ebd., S. 21.

⁶⁶ Hermann Helms-Derfert sieht das ‚Kinderland‘ Italien samt der idealisierten Figur Gambettis der Tradition der Romantik verpflichtet. Ähnlich wie „der italienische Jüngling eine romantische Wunschprojektion des literarischen Realitätenvermittlers“ darstellt (Helms-Derfert 1997, S. 211), „verbindet *Auslöschung* die verschiedenen Vorstellungsinhalte des Goldenen Zeitalters zu einem einsinnig pointierten Motiv- und Aussagezusammenhang, der in klassisch-romantischer Manier das Italienbild (Südsehnsucht) und die Kindheit (Märchenwelt) des Wolfseggers im Konfliktfeld von südlicher Natur und Sinnenwelt einerseits und nördlicher Barbarei andererseits ausdeutet.“ Ebd., S. 221.

⁶⁷ Hans Höller greift in diesem Zusammenhang auf die Theorie des Gebäudes als Lebensform und Gedächtnisraum zurück: „In ‚Herkunftskomplexen‘ wie Wolfsegg erhält die Vergangenheit des Gebäudes ein konkretes kulturelles Gesicht. Die mauerhaft gegenwärtige Kindheit mit allen ihren Räumen, Plätzen und Landschaften ist zugleich ein kulturgeschichtlicher Raum, man könnte fast sagen, das ‚Haus Österreich‘ mit seiner weit zurückreichenden Geschichte und zugleich und vor allem auch die sogenannte ‚jüngste Vergangenheit‘.“ Höller, Hans: Das schönste Gebäude weit und breit im ganzen Land. Bernhards Wolfsegg. Linz: Institut für Kulturförderung 2001, S. 33.

Wolfsegg ist während der Naziherrschaft eine Hochburg des Nationalsozialismus, gleichzeitig eine Hochburg des Katholizismus gewesen. Die Erzbischöfe und die Gauleiter wechselten sich an den Wochenenden hier ab, gaben sich einander die Türklinke in die Hand.⁶⁸

Für Murau haben seine Eltern ihre historische Chance vertan, als Aristokratie (des Geistes) den Staat positiv zu beeinflussen, indem sie mit den Nazis kollaboriert und sie nach dem Krieg sogar auf Wolfsegg versteckt haben.⁶⁹ Sofort nach ihrem Begräbnis, bei dem die (ehemaligen) Nazi-Größen und die katholische Elite reichlich vertreten waren, setzt Franz-Josef Murau sein Testament auf, in dem er den ganzen Besitz der Israelitischen Kultusgemeinde in Wien, die eine „ausgeprägte Erinnerungskultur“⁷⁰ repräsentiert, vermacht⁷¹ und somit die katholisch-nationalsozialistische Tradition in Wolfsegg abbricht.

In *Auslöschung* wurden die Bilder der Zerstörung und Auslöschung nicht nur zur Gesellschaftskritik verwendet. Neben der eindeutigen ethischen Botschaft des Textes wird der Tod in diesem Roman auch zum Auslöser einer interessanten poetologischen Auseinandersetzung. Franz-Josef Murau übernimmt die Rolle des Zerstörers, denn er löscht nicht nur die Zukunft seiner geistig verkommenen Familie aus, indem er sich weigert, den Nachfolger zu spielen, sondern noch viel mehr: Er will der Zerstörung einen Spiegel vorhalten und sie in seinem Auslöschungsprojekt schildern, um gegen sie wirken zu können.⁷² Auf eine einmalige Weise wird hier ein für viele Schriftsteller unlösbares Problem⁷³ positiv umgewertet und zum poetologischen Ansatz erklärt.

68 Bernhard, Thomas: *Auslöschung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1988, S. 196.

69 Auf den Bruch mit der historisch-kulturellen Tradition Österreichs macht Hans Höller aufmerksam: „Bernhard, auch in der österreichischen Tradition mehr zu Hause als andere, hat nicht die österreichische Tradition, sondern den epochalen Bruch mit dieser Tradition ins Zentrum seiner Werke gerückt. [...] Daß das Wolfs-Eck des Faschismus in das große österreichische Erbe hineinreicht, ist die innere Handlung des Wolfsegg-Sujets von *Der Italiener* [...] bis zu *Auslöschung*.“ Höller 1993, S. 106.

70 Miklos Fenyves: B wie ... Bernhard, mit Kertész gelesen. Ein Vortrag im Rahmen der Tagung der ehemaligen Franz Werfel-StipendiatInnen, Universität Wien, 14. 4. 2007.

71 Laut Rainer Obervoßbeck geht es hier um keine Wiedergutmachung, sondern um eine Verdeutlichung des Verlustes einer großen Kultur. Obervoßbeck, Rainer: *Die Angst des einsamen Künstlers. Untersuchungen zu den autobiographischen Texten von Thomas Bernhard*. Aachen: Mainz Verlag 1997, S. 335.

72 Laut Steffen Vogt schafft es Murau, durch sein Konzept der Auslöschungsschrift die Geschichte von einem traditionellen Repräsentationsort zu trennen, „um sie in eine Form diskursiven bzw. kommunikativen Gedächtnisses zu überführen.“ Vogt, Steffen: *Ortsbegehungen. Topographische Erinnerungsverfahren und politisches Gedächtnis in Thomas Bernhards *Der Italiener* und *Auslöschung**. Berlin: Erich Schmidt 2002, S. 319.

73 Elisabeth Bronfen fasst das Schreiben als Töten der Materie auf: „Der Künstler tötet Materie und Erfahrung, indem er sie in Kunst umsetzt, denn die Vergänglichkeit des Körpers und die zeitliche Erfahrung kann dem Tod nur entkommen, indem sie in die Unsterblichkeit der künstlerischen Form hineinstirbt.“ Bronfen, Elisabeth: *Die schöne Leiche*. Berlin / Augsburg: Goldmann 1992, S. 376.

Schon habe ich wieder etwas im Kopf, *Auslöschung* heißt es möglicherweise, dachte ich, ich werde damit alles auszulöschen versuchen, das mir einfällt, alles, das in dieser *Auslöschung* niedergeschrieben ist, wird ausgelöscht, sagte ich mir.⁷⁴

Neben ‚Auslöschung‘ ist das zweite Schlüsselwort dieses Auszugs, in dem das Schreiben als Töten der Materie „anhand des paradoxen Charakters der zugleich vernichtenden und bewahrenden Schrift“⁷⁵ thematisiert wird, das Partizip ‚niedergeschrieben‘, das als Homonym zu verstehen ist, denn in Bernhards Poetologie heißt das ‚niedergemacht‘, ‚zur Auslöschung bestimmt‘. Das Schriftprinzip ‚Niederschreiben‘ funktioniert wie ein Raster, in dem nur die positiven Bilder und Figuren vor ‚Auslöschung‘ verschont bleiben: das Aufschreiben stellt die „ideelle Seite der Auslöschung“⁷⁶ dar.

Als verhängnisvoll dargestellt und somit zur Auslöschung bestimmt wird vieles: der Katholizismus als „der große Zerstörer der Kinderseele, der große Angsteinjager, der große Charaktervernichter des Kindes“,⁷⁷ die Familie, der Staat. Ist die Auslöschung⁷⁸ eine Variante von Bernhards literarischem Programm der Zerstörung, wird zur Umsetzung dieses Konzeptes die für das Gesamtwerk Bernhards typische literarische Figur, die Hyperbel, eingesetzt.

Wenn wir unsere Übertreibungskunst nicht hätten, hatte ich zu Gambetti gesagt, wären wir zu einem entsetzlich langweiligen Leben verurteilt, zu einer gar nicht mehr existierenswerten Existenz. Und ich habe meine Übertreibungskunst in eine unglaubliche Höhe entwickelt, hatte ich zu Gambetti gesagt. Um etwas begreiflich zu machen, müssen wir übertreiben, hatte ich zu ihm gesagt, nur die Übertreibung macht anschaulich.⁷⁹

Dort, wo auf die Übertreibung verzichtet wird, fallen im Text die schlichten Gegenbilder auf, eine für Bernhard untypische „Vielzahl der rettenden Gestalten und rettenden Gegenorte“,⁸⁰ die im geistigen Testament F. J. Muraus nicht ausgelöscht und somit aufrechterhalten und weitergegeben werden können. Es sind dies die auf eine leichte Entschlüsselung hinaus konzipierte Hommage an die Dichterin Maria alias Ingeborg Bachmann und ihr Kunstwerk,⁸¹ das gegen die Nazi-Vergangenheit des Landes

74 Bernhard: *Auslöschung*, S. 542.

75 Vogt 2002, S. 315.

76 Ebd., S. 316.

77 Bernhard: *Auslöschung*, S. 141.

78 Auf das komplexe Bild der Auslöschung geht Silke Schlichtmann ein. Vgl. Schlichtmann, Silke: Das Erzählprinzip ‚Auslöschung‘: zum Umgang mit Geschichte im Thomas Bernhards Roman *Auslöschung. Ein Zerfall*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1996, insbesondere S. 135.

79 Bernhard: *Auslöschung*, S. 128.

80 Höller, Hans: *Auslöschung als Comédie humaine der österreichischen Geschichte*. In: Gebesmair, Franz / Pittertschatscher, Alfred (Hg.): *Bernhard-Tage*. Ohlsdorf. Materialien. Weitra: Bibliothek der Provinz 1994, S. 58-73, hier S. 63.

81 Zu den Übereinstimmungen mit dem Leben und Werk von Ingeborg Bachmann in *Auslöschung* vgl. Schumacher, Nicole: *Faschismus, Destruktion, Utopie. Die Bedeutung von Ingeborg Bachmanns ‚Böhmen liegt am Meer‘ für Thomas Bernhards Auslöschung*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Bd. 118, H. 4 (1999), S. 572-591.

gerichtete Vererben des Wolfsegger Besitzes an die jüdische Gemeinde, das schlicht skizzierte Schicksal der Familie Schermaier, die von den Nazis zerstört wurde, worüber in Muraus Buch wenigstens berichtet werden soll,⁸² und die künstlerisch-ethische Botschaft an Muraus Schüler Gambetti, einen potentiellen Nachfolger in seinem radikalen Zersetzungskunstwerk, dessen geschulter Geist der tödlichen Umgebung standhalten kann.

Spannt man einen Bogen zwischen *Auslöschung* und *Frost*, ist zwischen dem ersten und dem letzten Roman Bernhards in Bezug auf die Gegenbilder des Todes eine interessante Entwicklung festzustellen. Während in *Frost* der Maler Strauch nichts mehr erschafft und sein ‚Schwarzmalen‘ nur noch destruktiv ausgerichtet ist, entscheidet sich Franz-Josef Murau in *Auslöschung* dazu, das Destruktive auszulöschen, indem er darüber schreibt,⁸³ er entscheidet sich also zum Schreiben von der Zerstörung, um gegen sie zu wirken. In seinem geistigen Testament will er Werte postulieren, die seinen Tod⁸⁴ und die allgemeine Zerstörung überleben und die gegen die Nazi-Verbrechen wirken sollen. Im zuletzt veröffentlichten Roman⁸⁵ Bernhards wird also die Kunst nicht als Selbstzweck, sondern als humanes Kampfmittel gegen die Totalität aufgefasst.

Während Strauch durch Einsamkeit und Mangel an Liebe verstört und zerstört wird, gibt Murau die Freundschaft zu seinem Schüler Gambetti und der Dichterin Maria die

82 Markus Janner spricht der „testamentarischen Grabschrift“ Muraus auf der paratextuellen Ebene zugleich den Charakter einer Gedenkschrift für die Opfer des Nationalsozialismus zu. Janner 2003, S. 232, vgl. auch S. 234.

83 Steffen Vogt ordnet das Schreiben Muraus dem kollektiven Gedächtnis zu: „Die doppelte Auslöschungsbewegung, einerseits Absenkung des materiellen Besitzes, andererseits Vernichtung des Aufgeschriebenen durch die Schrift, verweist auf das utopische Ziel einer neu zu etablierenden Kultur des Gedenkens, in der die Fixiertheit auf Ort und Schrift überwunden wäre.“ Vogt 2002, S. 308. Laut Hans Höller wohnt dem Schreiben utopisches Potenzial inne: „Enthält diese Wendung des Auslöschungs-Themas in Bernhards Post-Holocaust-Roman nicht eine ungeheure Utopie und ein ungeheures Vertrauen auf die Literatur? Es wird ihr doch zugetraut, mit dem geschriebenen Wort die ‚unglücklichste aller Perioden‘ den ‚Wolfseggkomplex‘, schreibend aufzulösen? Der Roman will ja nicht auf die Auslöschung der Kunst hinaus, sondern er vertraut auf ihre zerstörende, reinigende Kraft.“ Höller 1994, S. 70f.

84 Silke Schlichtmann versteht Muraus Tod als Ergebnis des Schreibaktes: „Durch den Schreibakt als Akt der Selbstauslöschung erfolgt eine Aufspaltung der Erzählinstanz in das physische Ende durch den Tod einerseits und in das durch die Schrift Überlebende andererseits.“ Schlichtmann 1996, S. 136. Laut Steffen Vogt bedeutet Muraus Tod das Ende der Geschichte Wolfseggs und „markiert hier nicht das Scheitern Muraus in Bezug auf die beabsichtigte Auslöschung. Angesichts der offensichtlichen Todesgewißheit Muraus, die sich gegen Ende seines Reflexionsprozesses andeutet, ist es umgekehrt ein Zeichen des Erfolgs, daß es ihm gelungen ist, die für notwendig erachtete Erinnerungsarbeit abzuschließen. Da diese Erinnerungsarbeit sich freilich erst infolge der Zerstörung des bisherigen Existenzmodells verwirklichen ließ, vollendet sich mit dem Abschluß der Niederschrift auch die eigene Existenz.“ Vogt 2002, S. 325.

85 Steffen Vogt leitet die Schlussstellung des Romans, der um 1980 abgeschlossen und erst 1986 mit kleinen Korrekturen veröffentlicht wurde, von dessen resümierendem Charakter ab und deutet Muraus zahlreiche Reflexionen „als Fragmente einer ästhetischen Standortbestimmung des Autors.“ Vogt 2002, S. 120.

Kraft, die einzige mögliche Entscheidung gegen das Tödliche an Wolfsegg zu treffen. Sein Testament stellt eine ethische und politische Botschaft dar.

Auf dem Weg zur Kindervilla dachte ich, daß der Schermaier niemals über seine Haft in den Strafanstalten und Gefängnissen und in dem niederländischen Konzentrationslager gesprochen hat und daß, wenn schon er nicht darüber spricht, ich einmal darüber schreiben werde, in der von mir geplanten *Auslöschung*, dachte ich, werde ich über den Schermaier schreiben, über das ihm zugefügte Unrecht, über die an ihm vollzogenen Verbrechen. Die Schermaier weinte nur immer, wenn sie an diese für beide so unglückliche, bittere Zeit denken mußte, aber sie sagte selbst auch niemals, warum sie weine. Deshalb ist es meine Pflicht, in der *Auslöschung* von ihnen zu reden und auf die aufmerksam zu machen stellvertretend für so viele, die über ihre Leiden während der nationalsozialistischen Zeit nicht sprechen, sich nur ab und zu darüber zu weinen getrauen, über die Schermaier, die das nationalsozialistische Denken und Handeln auf dem Gewissen hat, das nationalsozialistische Verbrechen, das heute nur totgeschwiegen wird, nachdem es so viele Jahrzehnte gründlich verdrängt worden ist.⁸⁶

Zusammenfassung

Am Anfang dieser Ausführungen wurde die These aufgestellt, Bernhards Texte seien nicht nur auf die Zersetzung, sondern auch auf ihre Gegenbilder ausgerichtet. In seiner Autobiographie wurden Denken und Kunst im Unterschied zu seinem fiktionalen Werk eindeutig als solche ausgewiesen. Bernhards Romane werden mit der Zeit deutlicher, die Ursachen der Verzweiflung und des Negativismus werden statt im Scheitern der philosophischen und ästhetischen Konzepte in der Gesellschaft gefunden. Positive Motive kommen mehr zur Geltung: Die Protagonisten wenden sich von ihren absolut gesetzten Projekten ab und den konkreten Menschen zu. Es konnte nachgewiesen werden, dass in den beiden letzten Romanen die positiv konnotierten Bilder durch den veränderten Sprachduktus auffallen. Dort, wo Reger oder Murau auf ihre alles zersetzende Übertreibung verzichten, zeichnen sich von der schwarzen Wortmatrix überraschend klare Begriffe ab.

Die Entwicklung solcher Gegenbilder hängt mit der jeweiligen sozialen Grenzposition der Protagonisten zusammen. Angefangen mit dem Maler Strauch werden sie bis zu *Beton* vergeblich versuchen, dem Tod aus allen ihren Geisteskräften zu trotzen und bleiben dabei aus der Gesellschaft ausgeschlossen; freiwillig – so suggerieren sie es durch oft mehrfach gebrochene Aussagen ihrer Biographen. Als isolierte Misanthropen erfüllen sie wie nebenbei verschiedene Voraussetzungen für einen sozialen Ausschluss, da sie krank, alt und halbverrückt sind. Erst als sie sich für die anderen Menschen zu interessieren beginnen und somit dem ‚sozialen Tod‘ ausweichen, erleben sie ihr eigenes ‚Leben zum Tode‘ nicht mehr als permanentes Scheitern, da sie, wenn auch angesichts des

86 Bernhard: *Auslöschung*, S. 457f.

Todes, dem Leben der Anderen zumindest posthum eine Einzigartigkeit verleihen. Somit erinnern sie an Canettis Kampfstrategie dem Tod gegenüber, die von der chronologisch letzten Figur Bernhards zur Perfektion gebracht wird. Reger weigert sich, den Tod seiner Frau zu akzeptieren, und lehnt sich zugleich gegen seinen eigenen Tod auf, da er naturgemäß alle Grenzpositionen, die die Nähe des sozialen Todes signalisieren und den biologischen Tod vorwegnehmen würden, verweigert. Trotz seines hohen Alters arbeitet er ununterbrochen weiter und ist sehr erfolgreich. Er ist permanent von Freunden/Zuhörern umgeben und somit nicht isoliert. Durch die Konstruktion Regers hat Thomas Bernhard einen ‚Todfeind‘⁸⁷ geschaffen, der nicht nur ununterbrochen redet, um zu beweisen, dass er am Leben ist, sondern der sich auch gegen alle natürlichen Gegebenheiten zu Wehr setzt und somit an Canettis Utopie von der Verhinderung des Todes denken lässt.⁸⁸

Interessant ist die Genese des Denkens. Bernhards Geistesmenschen betrachten ihren Verstand als ihre einzige Waffe gegen den sie umgebenden Stumpfsinn. War in der Autobiographie der Intellekt ein konsequent durchgehaltenes Zeichen und eine Möglichkeit der Abgrenzung von der zerstörerischen Umgebung, ist dieser Ansatz auch in den ersten fiktionalen Texten Bernhards, in *Frost* und *Verstörung*, zu sehen. In diesen Prosawerken wird der Verstand als potentiell Gegenbild zum Tod zwar angeführt, kann allerdings den Helden nicht mehr helfen, weil sie dem Wahnsinn, also dem Tod des Geistes, schon zu nahe sind. Die Nähe des Wahnsinns wird zugleich als Konsequenz des totalen Anspruchs auf den Verstand, der die ganze Welt (oder die Welt als Ganzes) erfassen soll, dargestellt.

Bei weiterer Überprüfung des Motivs vom lebensrettenden Denken oder Schaffen in anderen Romanen Bernhards wird die geistige Arbeit oder künstlerische Tätigkeit als Lebenssinn, -ziel und -rechtfertigung verabsolutiert, was in *Kalkwerk* und *Korrektur* gipfelt, aber noch in *Beton* und *Alte Meister* thematisiert wird. Das absolut gesetzte Denken führt jedoch zur Verstörung und (Selbst-)Zerstörung und in *Alte Meister* schließlich zu Regers Einsicht, dass man das Denken nicht auf Kosten der Liebe betreiben darf. Erst in *Auslöschung*, im letzten Roman Bernhards, in Muraus/Bernhards geistigem Vermächtnis, wird ein Bild des Denkens entworfen, das, wenn es auch mit dem Scheitern gleichgesetzt wird, durchaus konstruktiv ist und somit als positiv besetztes Bild betrachtet werden kann.

Wir müssen uns das Denken erlauben, uns getrauen auf die Gefahr hin, daß wir schon bald scheitern, weil es uns plötzlich unmöglich ist, unsere Gedanken zu ordnen, weil wir, wenn wir denken, immer alle Gedanken, die es gibt, die möglich sind, in Betracht zu ziehen haben, scheitern wir immer naturgemäß; [...] Denken heißt Scheitern, dachte ich.⁸⁹

87 Elias Canetti hat sein ursprünglich belletristisch geplantes Konzept des programmatischen Schreibens gegen den Tod zugunsten der Essayistik geändert; sein Held hätte ‚Todfeind‘ heißen sollen. Vgl. Canetti 2003, S. 18.

88 Zum Tod als Verbrechen, das zu verhindern ist, vgl. ebd., S. 35, zu Canettis Ziel der „Erlangung der Unsterblichkeit für die Menschen“ vgl. S. 18.

89 Bernhard: *Auslöschung*, S. 370; 371.

Dieses Denken als Scheitern bedeutet auch eine Freiheit des Denkens, die Murau seinem Schüler Gambetti beibringen will.⁹⁰ Da Murau über das Scheitern-Müssen seiner Ansprüche auf die Absolutheit des Denkens Bescheid weiß, ist Gambetti der erste Schüler/Zuhörer in der Reihe der Einzuweihenden in den Initiationsromanen Bernhards (*Frost*, *Verstörung*, *Auslöschung*), der eine Chance hat, durch die Kluft zwischen den absoluten Ansprüchen des Lehrers an das Denken und ihrem Scheitern-Müssen nicht irritiert und verstört zu werden. Indem sich Murau mit dem Scheitern abfindet, kann er sich auch dem Bann der absolut gesetzten Kunst entziehen. Als Kunsterzieher und Schriftsteller sieht er sich als „literarischer Realitätenvermittler“⁹¹ ohne besondere künstlerische Ambitionen, der die große Kunst seiner Dichterfreundin zu schätzen weiß. In den Werken Bernhards kommt es also zu einer radikalen Wende. Während in *Frost* oder *Verstörung* die Geistesmenschen daran zugrunde gehen, dass sie die Welt als Ganzes nicht erfassen können, gehen die Geistesmenschen im Spätwerk Bernhards gerade von dieser Fragmentarität der Welt und vom Scheitern der philosophischen Systeme und ästhetischen Konzepte aus. So kann Franz Josef Murau in *Auslöschung* sein Denken und Schaffen auf die Abrechnung mit dem Nationalsozialismus konzentrieren und sich das Prosa-werk Bernhards von der ästhetisch-philosophischen (Anti-)Konzeption des Frühwerks zu einer eindeutigen politisch-ethischen Botschaft wandeln. Somit verliert auch der Tod seine Ausschließlichkeit, da Denken und Schaffen nicht mehr an ihm gemessen werden. Schrecklich ist nicht mehr der omnipräsente Tod, der sogar natürlich sein kann – etwa bei den „Landkindern“⁹² –; schrecklich sind nur die Verbrechen der Gesellschaft an den unschuldigen Opfern. Und dagegen wehrt sich Murau, indem er von diesen Verbrechen schreibt. Er, der schlichteste aller Geistesmenschen Bernhards, bringt in seinem politischen und poetischen Testament ein Werk hervor, das sein Leben und seinen Tod überragt.

90 Auch hier besteht ein qualitativer Unterschied zum Frühwerk Bernhards, wo, ähnlich wie in der Rede aus dem Jahre 1968, Scheitern negativ gedeutet und als Vorwegnahme des Todes dargestellt wurde: „Wenn wir der Wahrheit auf der Spur sind [...], so ist es das Scheitern, es ist der Tod, dem wir auf der Spur sind... unser eigenes Scheitern, unser eigener Tod.“ Bernhard: *Der Wahrheit und dem Tod auf der Spur*, S. 347.

91 Bernhard: *Auslöschung*, S. 615.

92 Ebd., S. 330.